Número 6

Agosto de 2024

ISSN: 2976-0402

Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira

https://octogono-cpa.blogspot.com/

As estátuas fernandina e vicentina de Nicolau Chanterene

Paulo Martins Oliveira

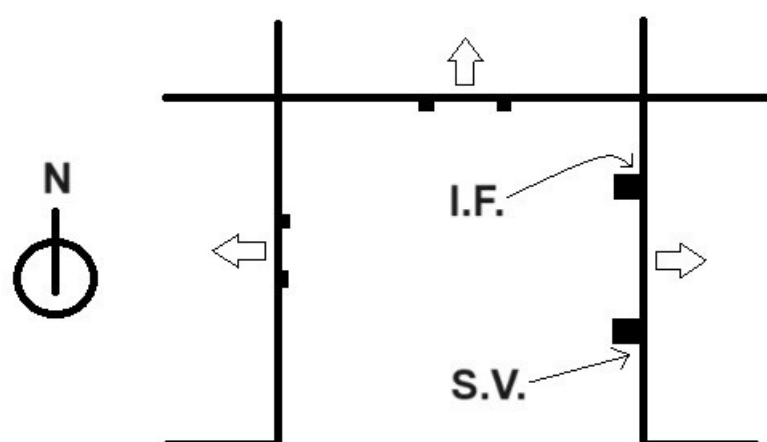
No presente estudo analisam-se as figurações simétricas de D. Fernando e de S. Vicente, ambas conectadas com a função alegórica do Mosteiro dos Jerónimos enquanto máquina solar do Espírito Santo.

Resumindo a importância dessas figuras, D. Fernando de Avis – o filho mais novo de D. João I – morrera no cárcere marroquino, tendo sido informalmente canonizado enquanto "Infante Santo". Ostenta aqui os atributos do seu martírio: as correntes e a enxada da escravatura. Quanto ao também mártir S. Vicente, os seus restos mortais aportaram miraculosamente em Lisboa, cidade de que se tornou padroeiro. Tem como atributo o modelo de uma nau, evocando a sua chegada.

Nicolau Chanterene, estátuas de D. Fernando de Avis e de S. Vicente (fotos: PMO)

No Mosteiro dos Jerónimos (Santa Maria de Belém), as estátuas ocupam os extremos laterais do portal poente da igreja, esculpido por Nicolau Chanterene, e cujo acesso a partir da rua é feito por intermédio de um átrio coberto (galilé).

Observável ainda hoje, tal como num antigo quadro de Filipe Lobo (MNAA), este átrio destina-se ao acolhimento e transição entre os grandes edifícios do Mosteiro, que se estendem a leste (igreja), a oeste (dormitórios e dependências), e a norte (claustro).

Filipe Lobo, *Vista do Mosteiro e Praça de Belém* (foto: PMO; assinalada a entrada do átrio coberto)

Esquema simplificado do átrio coberto dos Jerónimos, com referência à localização das estátuas do Infante Santo (I.F.) e de S. Vicente (S.V.)

Por sua vez, como se verifica no esquema, o Infante Santo encontra-se no lado norte (na parte mais interior e fechada do átrio), onde a sombria clausura é reforçada pelo facto da escultura ficar coberta pela moldura saliente do portal. Simetricamente, a estátua vicentina fica no limite sul da composição, ou seja, à entrada do átrio e em fácil exposição solar[1].

Nicolau Chanterene, estátuas do Infante Santo D. Fernando (na penumbra) e de S. Vicente (em progressiva iluminação solar) (fotos: PMO)

Este simbólico átrio-calabouço, pelo qual entra parcialmente a esperançosa luz solar, homenageia e mantém viva a questão dos inúmeros portugueses cativos pelo Mouro, o que é reforçado pelo altar que então fora dedicado a S. Leonardo, patrono dos prisioneiros, tendo sido até constituída uma ordem religiosa específica para os resgatar de volta[2].

D. Fernando é o símbolo maior desse drama colectivo que não poupara a família real, o que D. Manuel fez questão em demonstrar nos Jerónimos, homenageando o encarcerado tio-avô enquanto mártir dos mártires portugueses, o qual morrera em Marrocos como um verdadeiro Cristo – o que já se depreendia aliás de toda a *Crónica* que Frei João Álvares dedicara ao Infante Santo.

1 Considerando que o percurso solar no céu tem variações ao longo do ano, fica em aberto a hipótese de, em determinado momento, a estátua fernandina ter eventualmente alguma iluminação solar, com valor simbólico próprio (ou de ter tido essa exposição, uma vez que o átrio foi objecto de obras no passado).

2 Originária precisamente do mosteiro jerónimo de Santa Maria de Belém, encontra-se exposta no MNAA a estátua de S. Leonardo com os grilhões (Inv.505.Esc.), que em vários aspectos lembra a do Infante Santo.

Tal como Jesus fez a vontade ao Pai que está no Céu e deixou-se sacrificar por um bem maior (a redenção da Humanidade), assim também D. Fernando cumpriu o presumido desejo do falecido (agora celestial) pai D. João I, morrendo pela conservação de Ceuta e do ideal cruzadístico-ultramarino de Portugal – o instrumento ecuménico da Fé[3].

O Infante Santo é pois um sinónimo de Cristo, que se deixara escravizar para que a Humanidade pudesse ficar livre das amarras do pecado e encontrar a redenção (Jo.8:35-36).

Conforme sublinhara S. Paulo: "tomando a natureza de servo, fazendo-se semelhante aos homens, e sendo reconhecido na condição como homem, [Jesus] humilhou-se a si mesmo, feito obediente até à morte, e morte na cruz" (Fl.2:7-8). Na mesma linha, Sto. Agostinho escreveria como o Messias "a si mesmo se ofereceu por nós sob a forma de escravo"[4].

Na História da Arte isso é alegorizado nas representações do *Ecce Homo* (Jo.19:5), cuja tipologia ecoa na estátua fernandina (correntes nos tornozelos ≈ cordas nos pulsos; enxada ≈ cana, i.e. o ceptro sarcástico que lhe foi imposto para realçar a humilhação perante os detratores).

Nicolau Chanterene, *Infante Santo D. Fernando*

Luis de Morales, *Ecce Homo*, MNAA (fotos: PMO)

---

3 Sentido do livro aberto ao centro do políptico de Nuno Gonçalves, que sobrepõe as narrativas fernandina e vicentina com base nos pontos comuns. Cf. Paulo Martins OLIVEIRA, *Os Painéis de Avis*, 2011, pp.35-36 (pp.81-82 na edição conjunta *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011).

4 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.X, cap.VI, FCG, Lisboa, 2021, p.901. De igual modo, e.g. pp.857, 939,1264.

Note-se que a própria enxada é na verdade um símbolo cristológico. Evocando o carácter redentor de Jesus, um dos seus epítetos é o de Novo Adão (Rm.5:12-21; 1Cor.15:45-49), destacando igualmente o Messias como o alfa e o ómega (Ap.21:6).

A partir daí desenvolveram-se vários artifícios simbólicos que estabeleceram a conexão entre o Filho divino e o primogénito terreno, o qual, após ser expulso do Éden de que deveria cuidar, foi obrigado a cultivar terra inóspita (Gn.3:23).

Por seu turno, os Evangelhos narram que no lugar da crucificação de Jesus "havia um horto; e neste horto um sepulcro novo, em que ninguém ainda tinha sido depositado" (Jo.19:41). Fora aí que o Messias fora sepultado, "num sepulcro que estava aberto em rocha" (Mc.15:46), no qual ressuscitou (túmulo ≈ átrio coberto dos Jerónimos; horto ≈ claustro; cruz ≈ igreja cruciforme).

Após ressuscitar, e segundo os Evangelhos, a primeira pessoa que Jesus encontrou foi Maria Madalena, a qual, depois de inicialmente confundi-lo com o hortelão local, exclamou "Mestre" quando se apercebeu de quem realmente se tratava (Jo.20:15).

Fazendo uma ponte entre os episódios e, mais importante, entre os dois Testamentos (coerência da religião judaico-cristã), vários escritores e artistas reportam Jesus como o responsável pelo "jardim", i.e. como o hortelão do Paraíso. É o caso de Dante, que apelida Jesus de "eterno hortelão"[5], ou dos pintores Tiziano e Francisco Venegas, que figuraram o Cristo ressuscitado com a enxada.

Tiziano Vecelli, *Noli me Tangere* (det.), National Gallery (foto: Wikimedia Commons)

Francisco Venegas, *Aparecimento de Cristo a Maria Madalena*, MNAA (foto: PMO)

5 Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Paraíso, canto XXVI ed. Quetzal, Lisboa, 2011, p.823. Cf. igualmente canto XII, p.697.

No local onde se encontra, a estátua do Infante Santo é um Cristo-porteiro à entrada do horto paradisíaco, i.e. do claustro reservado – promessa do Paraíso acessível aos congregados jerónimos, que funcionam como exemplo e símbolo dos bem-aventurados. Por outras palavras, Jesus é a porta e o caminho, conforme refere João (10:9; 14:6).

Veja-se como no outro lado do portal a estátua vicentina (≈ o Ser Humano) realça o generoso sacrifício de Jesus, na medida em que, entre outros significados, o barco de mastro cruciforme alegoriza a liberdade permitida à Humanidade pelo suplicio e morte do Messias. De notar que as próprias armas vicentinas da cidade de Lisboa evocam uma crucificação peregrina e ecuménica, com os dois corvos nos papeis do bom e mau ladrão.

Cristo é afinal ele mesmo a verdadeira arca da Salvação (≈ templo), recuperando e consumando o papel de Noé (Lc.17:26)[6], sendo que, neste portal poente, nos respectivos lados divino (Evangelho) e humano (Epístola) as correspondentes estátuas convocam e relacionam os dois Testamentos. Não será até impossível que a estátua fernandina sugira Jesus no papel de barqueiro ou timoneiro, encarnando a arca que irá pousar em lugar seguro (Antigo Testamento ≈ Novo Testamento, Cristo caminhando sobre a água em direcção aos apóstolos numa barca, Jo.6:19). É aqui notório o jogo de simetria entre as duas estátuas em análise, com a vicentina interpretando o apóstolo-pescador João, na verdade o preferido de Jesus[7], e que resume os demais (≈ Jo.17:11).

Na visão profética e apocalíptica de João, o Messias faz notar: "eu sou o primeiro e o último. E o que vivi e fui morto, mas eis que aqui estou eu vivo, por séculos dos séculos, e tenho as chaves da morte e do inferno" (Ap.1:17-18). É ele o juiz supremo que separará o trigo do joio, e se a uns permite a entrada no claustro, outros serão obrigados a ficar no átrio coberto, tipologia frequentemente utilizada como zona de sepultura, o que no contexto em análise equivale à condenação daqueles que não ouviram ou não quiseram cumprir a Palavra proferida na igreja dos vivos, cujas portas entretanto se fecharão.

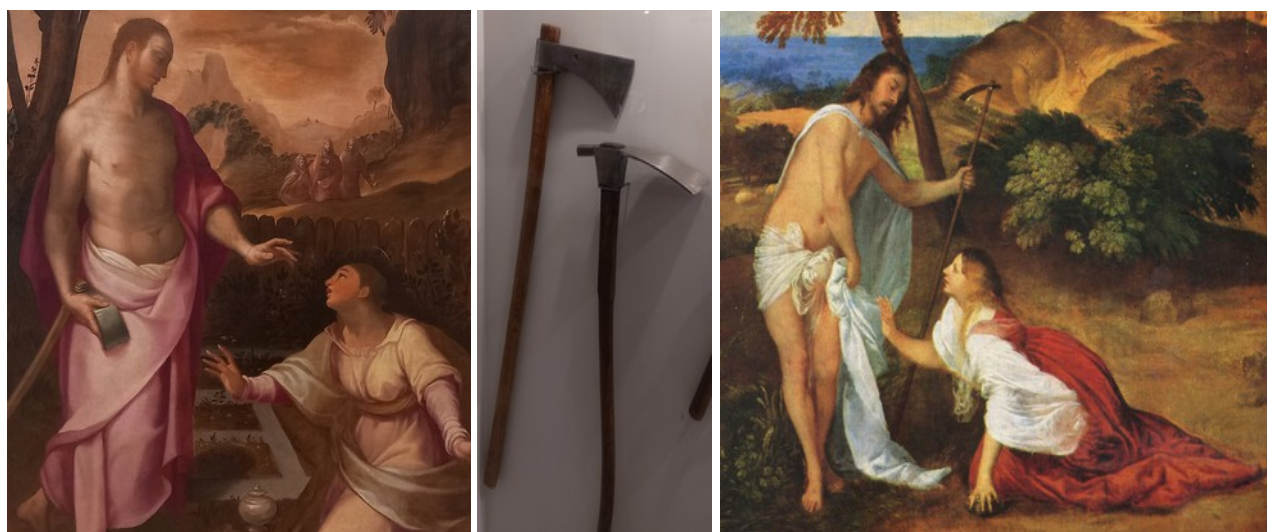
Inclusivamente, respeitando a lógica original deste género de espaços, na abóbada do átrio coberto a respectiva chave central mais próxima do portal apresenta uma caveira.

(foto: PMO)

6 A respeito da conexão simbólica entre Cristo, a arca de Noé e o Templo de Jerusalém, v. *Octógono* n.4 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém", pp.12-19.

7 V. adiante neste estudo os nexos entre a estátua vicentina e o apóstolo João.

A estátua fernandina-cristológica é portanto também um guarda, com as correntes destinadas aos castigados e cuja enxada lembra uma gadanha ou a foice do castigo (Ap.14:14-19), podendo ainda ser entendida como equivalente de uma pá, com a qual Jesus "limpará a sua eira, e recolherá o trigo no seu celeiro, queimará as palhas num fogo que nunca se apaga" (Lc.3.:16-17).

Com idêntico sentido, outro sinónimo próximo da enxada é o machado (Is.10:33-34. Lc.3:9), sendo de notar a ambiguidade na pintura já apresentada de Francisco Venegas. Ou seja, Cristo é servo, mas também pode ser castigador – tanto aquele que redime uma agradecida pecadora, como também o que lhe anuncia a pena capital, indiferente ao desespero.

Detalhes das pinturas de Francisco Venegas e Tiziano Vecellio.

Ao centro: machado e enxó – instrumentos de construção naval expostos no Museu de Marinha (foto: PMO)

A também mencionada pintura de Tiziano é igualmente dúplice, uma vez que a enxada é aqui sugestiva de um báculo (hortelão-pastor), sendo que a ideia de perdão/castigo é dada pela ambivalência da Madalena pecadora, que tanto pode estar a ser engolida num buraco de chamas infernais (com Jesus a afastar-se), como daí estar a ser resgatada para integrar o corpo-templo do Messias (≈ Eva originalmente retirada de uma costela de Adão, e que agora, redimida, é-lhe permitido regressar ao flanco do Novo Adão, i.e. o Cristo Salvador ressuscitado enquanto Templo reconstruido, Jo.2:13-22)[8].

Era comum uma obra de arte envolver o espectador na respectiva cena, desafiando-lhe a perspicácia e o livre-arbítrio[9]. No caso do átrio dos Jerónimos, talvez coubesse ao observador, colocado no papel de Maria Madalena (figura pecadora, mas arrependida), assumir as faltas e perceber que a aparente

8 Tiziano é no século XVI um dos mestres nestes exercícios de metamorfose.

9 Cf. *Octógono* n.1 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes", p.8; *Octógono* n.4 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém", p.22; *Octógono* n.5 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.16,21,23,32-33; Octógnono – n.avulso (1) (11 de Agosto de 2024) – "Baltazar Gomes Figueira e Josefa de Óbidos: metamorfoses e engenhos artísticos", p.4.

figura do escravizado D. Fernando é afinal o "Mestre" ou o "eterno hortelão" que se fez humano para trazer a Palavra da Vida.

Para mais, a figuração do Jesus Omnipotente não se faz apenas por imagens categóricas e em majestade, por exemplo entronizado num arco-íris de onde preside ao Julgamento Final. Efectua-se também pelo Messias encoberto que traduz passagens como as de Lucas 12:35-40, advertindo à necessidade de permanente atenção e cuidado, pois quando menos se espera Cristo surgirá para pedir contas.

Aproximação ao portal poente a partir da rua (foto: PMO)

A estátua cristológica do Infante Santo encontra-se invisível ao espectador desprevenido.

E de facto, naquele átrio fechado é fácil passar ignorando essa estátua tão importante. Contudo, para reconhecer devidamente o exercício alegórico e ser autorizado por aquela espécie de Esfinge cristã, o espectador deveria estar instruído nas matérias teológicas essenciais, sendo para tal indispensável o papel do clero na difusão e esclarecimento da Palavra.

Jesus Cristo é ele próprio a referência de todos os clérigos que, doravante na Idade do Espírito Santo, irão representar a nova Fé e anunciar que a falta de Adão está redimida, podendo o Ser Humano voltar ao Paraíso de Deus.

Recapitulando e desenvolvendo, à dextra do portal emerge então D. Fernando de Avis de feições cristológicas, interpretando o Novo Adão redentor e tendo na contraparte do portal a figura de S. Vicente. Este, com a nau resistindo em águas revoltas (efeito da túnica), sintetiza a missão do clero pastoral-apostólico que, nesta Idade do Espírito Santo, recebe de Cristo a Palavra para a difundir no mundo exterior. O mesmo personagem, sendo o padroeiro de Lisboa, insinua a capital portuguesa

como uma Nova Jerusalém[10], capital de uma Nova Terra Prometida – a faixa ocidental no limite poente do Mundo – a Hespéria (referência que talvez se deva adicionar à conhecida divisa "Spera do Mundo" (Sphera, Esperança, Espera, Hespéria).

Será de recuperar uma passagem dos *Lusíadas* (IV:87), já apresentada num outro texto[11] e relativa ao grande Mosteiro:

> "Partimo-nos assi do santo templo
>
> Que nas praias do mar está assentado,
>
> Que o nome tem da terra, pera exemplo,
>
> Donde Deus foi em carne ao mundo dado."

Consubstancial ao Pai Eterno, Jesus veio a mundo para indicar à Humanidade o caminho na sua marcha ou peregrinação secular. Existem aqui dois símbolos que se complementam: a Estrela Polar, que a norte alegoriza a eternidade; e o Sol marcando a passagem do tempo no lado sul.

Relativamente ao primeiro elemento, a Estrela Polar é o ponto fixo no céu, em torno do qual tudo gira – o Empíreo, a grande morada celeste – aquilo que os antigos gregos chamavam de Motor Imóvel, i.e. o que tudo coloca em funcionamento sem que ele próprio se mova.

Trata-se do Deus-Total (Pai, Filho e Espírito Santo), tal como é figurado em diversos quadros, onde a Trindade é rodeada por anjos, santos e bem aventurados, que personalizam os astros brilhantes em torno do ponto fixo.

Desse Deus-Total encarnou-se o Cristo no mundo terreno e temporal, o que é simbolizado pelo desvanecer das estrelas nocturnas até ficar Vénus como a prometedora "Estrela da Manhã", dando por fim lugar à emergência do Sol apolíneo, que inicia o trajecto pelo oriente (Levante, Terra Santa), até ao seu ocaso no oceano da Hespéria, i.e. no fim do mundo conhecido.

Neste caso coexistem várias acepções: a Estrela da Natividade que se fixara sobre Belém (Mt.2:9-10, como se a Estrela Polar/Empíreo se tivesse deslocado para o efeito); a identificação de Jesus como a "estrela de alva" ou "estrela resplandecente e da manhã" (Ap.2:28; 22:16), i.e. o luminoso Vénus enquanto promessa da ressurreição solar; o próprio Sol, tendo Cristo afirmado "Eu sou a luz do mundo; o que me segue não anda em trevas, mas terá o lume da vida"; "Eu, entretanto, que estou no mundo, sou a luz do mundo" (Jo.8:12; 9:5).

10 Desígnio aliás antigo; cf. *Lisboa enquanto Nova Jerusalém*, 2015 (*online*).
11 *A Hespéria e os Jerónimos*, 2014, p.5 (*online*).

A combinação destes elementos pode ser encontrada em dois trípticos de Rogier van der Weyden, nomeadamente no *Retábulo de São Columba* (Munique) e no *Retábulo de Middelburg* (Berlim), este com a colaboração de Nuno Gonçalves[12], e onde a Estrela-Sol-Cristo é também o Espírito Santo.

Rogier van der Weyden, *Retábulo de São Columba* (det.) (foto: Wikimedia Commons)

Rogier van der Weyden, Pieter van der Weyden e Nuno Gonçalves, *Retábulo de Middelburg* (det.) (foto: Wikimedia Commons/Google Art Project)

O percurso solar tem significados que se complementam, relembrando em cada dia: 1) o que foi e continua a significar a existência terrena de Jesus Cristo – do nascimento em Belém até à morte e subsequente ressurreição e ascensão ao Pai (≈ Nova Natividade, Jo.16:20-22), i.e. quando o Sol se põe e o Empíreo reaparece; 2) a vida ou peregrinação da Humanidade, quando Adão (o Ser Humano) foi expulso do oriental Éden e agora enceta uma dura "viagem" temporal até ao fim dos tempos (poente), aspirando à redenção e eternidade, sob a inspiração do Espírito Santo.

Até lá irá prevalecendo o ritmo secular dos dias, que é também o das noites, e se no céu escuro o fixo Empíreo é uma esperança, já a exuberante Lua, com as suas fases regulares, sublinha ainda mais a temporalidade, reportando o pecado original e o modo como Eva fora enganada pelo demónio, sempre presente para tentar desviar a atenção da verdadeira morada celestial.

12 Cf. *The forgotten disciple of Rogier van der Weyden*, 2015 (*online*).

O Novo Adão, ou seja o Deus feito homem veio ao mundo para indicar a saída desse labirinto infinito, no qual a Humanidade acabava por voltar ao ponto de partida (fases lunares ≈ pedra de Sísifo, que rolava sempre ao ponto de partida). Para tal era necessária a Palavra e o sacrifício de Jesus, com o subsequente regresso à vida e ascensão. Assim, ao chegar à idade adulta, o Messias pregou a via da Salvação e, num acto de generosidade, deixou-se trair, prender, escravizar e sacrificar.

Esse conceito está presente nas armas nacionais, tendo sido os besantes associados às moedas de Judas (e.g. *Lusíadas* III:54), inscritos em escudetes que formam a cruz de Cristo, por sua vez em campo prata ou branco – pureza e ascensão celestial.

A lógica polissémica é facilmente identificável na margem sul do Tejo, na peça contemporânea do Cristo-Rei em Almada, muito mais que uma simples imitação do Rio de Janeiro, uma vez que a respectiva grande base material-imaterial permite-lhe acrescentar e/ou realçar certos significados: Cristo pregador; Cristo sacrificado na cruz; Cristo ascensional; Cristo eucarístico que se materializa durante a Eucaristia (transubstanciação); Cristo-pomba do Espírito Santo, em que os quatro "raios" da grande base representam as línguas de fogo pentecostais (≈ inspiração "solar")[13].

Em suma, um Cristo zenital, por ironia o mesmo propósito dos Jerónimos vários séculos antes, na margem norte.

A Belém de Lisboa era uma exaltação de Deus, pelo qual "nos visitou este sol no oriente [Cristo]; para alumiar os que vivem de assento nas trevas e na sombra da morte; para dirigir os nossos pés no caminho da paz" (Lc.1:78-79)[14].

Nos Jerónimos, a grande fachada sul e solar celebra o nascimento de um Cristo mediador, que se fez humano para ligar o etéreo e intemporal Empíreo dos anjos à terra física e secular dos homens e animais[15]. Em baixo, o mainel ou pilar ao centro da entrada tem, entre outras, a função simbólica de assinalar a marca zenital através dos leões solares que olham a nascente e poente (desde D. João I que Portugal adoptara a Era do Senhor, i.e. Jesus Cristo como eixo da História).

(Foto: PMO)

13 A mesma lógica matérial-imaterial está igualmente na escultura que, nos jardins de Belém, representa os aviadores Sacadura Cabral e Gago Coutinho, cuja base representa quer a partida das águas quer o pleno voo.

14 No Antigo Testamento v. também Is.43:1-2.

15 Sobre o Cristo-mediador, cf. Sto. Agostinho, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.IX, cap.XV, FCG, Lisboa, 2021, p.855. A propósito dos Jerónimos, veja-se igualmente *Octógono* n.5 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", p.22.

Esses leões temporais suportam o mortal Infante-cruzado, acima do qual por sua vez domina o Cristo-infante enquanto mediador (para o anjo do etéreo Empíreo, no topo), mas que se concretiza no sol zenital, i.e. o Messias glorificado que aceita o "cálice" de amargura que lhe traz um anjo, entenda-se o momento em que se vão iniciar os tormentos da Paixão, conforme mencionam os Evangelhos. Nesse momento, um Jesus angustiado admite: "Pai, é chegada a hora, glorifica a teu filho, para que teu filho te glorifique a ti" (Mt.26:42; Lc.22:42-43; Jo.16:33).

Toda esta ideia encontra-se reinterpretada por exemplo no *Martírio de S. Sebastião* que Vasco Fernandes pintou por volta de 1530 (MNGV). Aqui, um anjo traz ao santo-militar a palma do martírio (sinónimo do cálice), sendo que a mesma dimensão martirológica também se encontra na estátua do Infante-cruzado nos Jerónimos (≈ triunfante Daniel sobre a cova dos leões ≈ Antigo Testamento, por seu turno subordinado ao Novo Testamento representado pelo advento de Jesus nos braços de Maria).

Ao topo deste imponente portal sul, o anjo ao topo com o escudo das chagas é um equivalente da palma ou do cálice, i.e. o sacrifício apresentado ao cristológico Sol zenital, que avança e faz prosseguir a narrativa alegórica na zona tumular (átrio coberto).

A lógica é então retomada no início do átrio, do mesmo modo que se verifica em tantos livros e documentos antigos, onde no princípio de uma nova página ou fólio se repetem as últimas palavras da anterior. Deste modo, e como referido acima, a estátua fernandina evoca o apóstolo João, o qual era imune ao veneno, característica alegorizada por um cálice com serpentes, como se verifica nos painéis exteriores do *Retábulo de Gand*.

Hubert e Jan van Eyck, *Retábulo de Gand* (det.) (foto: Wikimedia Commons)

Por sua vez, na portada da igreja de S. Tomé de Haro (La Rioja)[16], foi esculpido por Filipe Bigarny (ou Vigarny) um apóstolo S. João que, com o cálice, apresenta semelhanças iconográficas ao S. Vicente com a nau, do contemporâneo Nicolau Chanterene. Como ambos os artistas são originários do espaço francófono, e sendo a peça espanhola uns anos mais antiga, é plausível que em Lisboa a imagem vicentina tenha sido deliberadamente gizada para introduzir a figura de João[17]. A eventual ligação entre os dois artistas já foi sugerida na historiografia[18], corroborando-se aqui essa possibilidade.

Filipe Bigarny, *Apóstolo S. João* (foto: Wikimedia Commons)

Nicolau Chanterene, *S. Vicente* (foto: PMO)

Simetricamente, no interior fechado e escurecido do átrio, a estátua do Infante Santo D. Fernando homenageia este filho de D. João I e Filipa de Lencastre, que soube receber o "cálice de amargura" para que a maior parte de uma expedição portuguesa pudesse regressar salva a casa. Mantendo-se cativo, foi mesmo sujeito a trabalhos forçados de escravo, e assim morreu em nome da manutenção de Ceuta e do prosseguimento do projecto ultramarino.

Conforme referido acima, D. Fernando de Avis é pois uma versão lusa do superior e universal Cristo, que se deixou sacrificar pela Humanidade em geral, a qual ele próprio representa, e que esperava

16 Wikipedia.org (Iglesia de Santo Tomás de Haro), cons.22 de Ago.2024.

17 Note-se que a serpente no *S. João* de Filipe Bigarny lembra a corda que segura as correntes no *D. Fernando* de Chanterene, reforçando uma influência do primeiro artista sobre o segundo.

18 Fernando GRILO, *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c.1511-1551)*, Diss. Doutoramento, FL-UL, 2001, pp.749-751; Francisco HENRIQUES, *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene – geometria e significação*, Diss. Mestrado, FBA-UL, 2006, pp.36,42,61,139,145; Francisco BILOU, *Nicolau Chanterene – um insigne escultor em Évora 1532-1542*, Lisboa, 2020, pp.25,29.

por uma redenção já prometida ainda em tempos do Antigo Testamento: “aos que estão em cadeias: saí; e aos que estão em trevas: Vede a claridade. Sobre os caminhos serão apascentados, e achar-se-ão em todas as planícies os pastos deles” (Is.49:9).

Aceitando o cálice, o divino hortelão-pastor entregou-se na condição de servo para que toda a geração de Adão e Eva pudesse ser redimida e libertada.

Neste lado setentrional do átrio voltará ao Empíreo, mas através da transubstanciação regressará sempre que for evocado eucarísticamente (≈ “Um pouco, e já não me vereis, e outra vez um pouco, e ver-me-eis” Jo.16:19).

Considerando que o cálice faz parte da Eucaristia, e que a figura vicentina resume o clero, parece também por aqui lógica uma relação de complementaridade entre as duas estátuas simétricas.

O mencionado exercício de invisibilidade/visibilidade também pode ser depreendido pelo modo como a estátua cristológico-fernandina foi colocada no portal, pois basicamente apenas os congregados jerónimos (≈ os bem-aventurados) se apercebem facilmente da sua existência, ao sair das dependências pelo ocidente, ou ao entrar no claustro reservado a norte. São os que, em permanente vigília, dão o exemplo de como os fiéis não devem ser surpreendidos em falta pelo Cristo encoberto.

Esta Idade derradeira tem por símbolo um Sol transmutado no inspirador Espírito Santo, que após deixar parte da sua luz no átrio, prossegue para o apocalíptico ocaso no grande “mar-oceano”. A colocação da hóstia consagrada (≈ disco solar) na luneta/nave da Custódia de Belém é uma boa expressão deste conceito, que apesar de universal no mundo católico, era especialmente adequado ao país no limite do mundo tradicional (que em breve teria como contraparte já não a Terra Santa ou mesma a Índia, mas o nascente Japão)[19].

O Portugal continental era por natureza o representante dessa Idade do Espírito Santo, cujo desígnio seria continuado para Ocidente, primeiro nos Açores e mais tarde no Brasil.

No sistema alegórico manuelino, o Venturoso vai-se assumir-se não exactamente como um Novo Cristo, mas enquanto expressão terrena do cristológico Espírito Santo.

Por aqui poderá entender-se um pouco melhor a confirmação de Mateus (1:23) quanto à profecia de Isaías sobre o advento de um Emanuel/Deus connosco (Is.7:14), tendo D. Manuel adaptado esse “Deus connosco” para referenciar a iluminação divina da sua figura e do povo que personalizava.

Na *Vulgata* aqui seguida[20], o Espírito Santo vem designado por “Consolador” (e.g. Jo.14:26; 16:7), embora no original em latim surja “paracletus”, termo mais abrangente e de difícil tradução: o que protege, defende, consola, intercede, auxilia...

19 Um dos factores que contribui para o especial interesse missionário neste país.

20 Edição traduzida pelo padre António Pereira de Figueiredo (1842), reimpressa em 1963 (Depósito das Escrituras Sagradas, Lisboa).

Tudo isso é o Espírito Santo, mas também o é D. Manuel: um rei-sol-poente que patrocina a criação de Misericórdias, que promove a figura do Anjo Custódio como o defensor do reino, que cuida da Justiça, que se apresenta como o grande pontífice (construtor de pontes), i.e. o mediador que assegura a paz e a concórdia... por outras palavras um autêntico rei-sacerdote, inclusivamente em competição com o papado, a atravessar uma dura crise reputacional com os pontificados de Alexandre VI Bórgia, Júlio II Rovere e Leão X Médici (abrangendo o reinado manuelino e culminando na Reforma de Lutero)[21].

A este propósito, os por demais evidentes excessos do Bórgia tinham mesmo levado o Venturoso, em acordo com o sogro Fernando de Aragão, a enviar-lhe uma embaixada de admoestação visando "a desolação [dissolução] de vida, costumes e expedição de breves, bulas e outras cousas que se em corte de Roma tratavão de que toda a Cristandade recebia scandalo"[22].

Por seu turno, da leitura dos Evangelhos depreende-se que Pedro (≈ o papado), embora escolhido para vir a liderar a Igreja, invejava a familiaridade que Cristo dispensava a João (Jo.21:20-22), ao qual seria destinado o papel místico da Revelação do fim dos tempos e da instituição da Eternidade (livro do Apocalipse)[23].

No portal poente dos Jerónimos, ainda que Pedro com a chaves esteja no limite mais saliente da moldura dextra do portal, esse primeiro papa, altivo e soberbo, basicamente "ensombra" a estátua cristológica, sendo que é esta última quem na verdade assegura a transição para o claustro.

Pormenor do portal poente dos Jerónimos (foto: PMO)

21 Cf. *Octógono* n.3 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", pp.23-24; *Octógono* n.4 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém", pp.20-21; *Octógono* n.5 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.43-44.

22 Damião de Góis, *Crónica del Rei D. Manuel*, Vol.I, cap.XXXIII, Lisboa, 1909, p.92.

23 Considerava-se ser o mesmo João o autor do quarto Evangelho, das três epístolas com o seu nome, e do livro do Apocalipse.

Em contraponto, o verdadeiro ajudante de Cristo encontra-se no outro lado do portal – numa estátua vicentina que vários factores sugerem tratar-se do apóstolo João (inclusivamente ao nível da tradição fisionómica, mas também por estar perto do homónimo Baptista nesse lado do portal)[24].

Algo de semelhante verifica-se no monumental pórtico sul, pois o efectivo guarda da entrada é a estátua do Infante, que reporta o anjo à entrada do Éden original (Gn.3:24)[25]. Pedro surge à dextra com as chaves, mas o caminho da Salvação é aqui para cima, através de Cristo para o anjo celestial que simboliza o etéreo Empíreo. Note-se ainda que é João quem está mais junto à porta, lembrando aliás um juvenil D. Manuel, porventura em referência ao príncipe herdeiro D. João[26].

Figura do apóstolo João no portal meridional dos Jerónimos (foto: PMO)

Ao topo, as feições manuelinas são ainda mais evidentes no anjo custódio, e a este propósito, tornando ao portal ocidental, a estátua orante do Venturoso sugere-o também enquanto protector do Infante Santo, entenda-se de todos os mártires mortos ou cativos em nome de um Cristo também representado naquela estátua obscurecida e setentrional. Na mesma lógica, no outro lado a rainha D. Maria (com João Baptista) está à frente do compatriota S. Vicente, natural de Huesca, numa narrativa iberista de liderança lusa[27].

24 Várias obras associam João Baptista e o apóstolo João, como nos versos do já referido *Retábulo de Gand* (Hubert e Jan van Eyck).

25 V. também *Octógono* n.2 – "O dinâmico claustro dos Jerónimos", p.3.

26 O nome de baptismo do príncipe herdeiro derivará assim quer da devoção que a mãe D. Maria tinha por João Baptista, quer da evocação paterna ao homónimo apóstolo-evangelista.

27 Reforça-se a associação entre João Baptista e um S. Vicente que na verdade também representa o apóstolo João.

Enfim, em vez do passageiro Pedro, é Jesus o eterno e verdadeiro líder do clero, ele que regressou ao fixo e eterno Empíreo, de onde ressurge através da transubstanciação eucarística e do solar Espírito Santo.

Como realçou Sto. Agostinho, "não obstante a sua aparência de escravo, Cristo foi instituído sacerdote para a eternidade"[28], assinalando igualmente que o Messias "é, de certa maneira, o caminho régio único que conduz ao reino que não desliza na vertente do tempo, mas se afirma na estabilidade da eternidade"[29].

Por seu turno, a partir da mesma imagem fernandina, o Messias projecta-se simetricamente no clero terreno e ecuménico, iluminado pelo Sol – a expressão celeste do Espírito Santo que catequiza a vida terrena, secular e peregrina, que vai deslizando na vertente do tempo até ao consumar do Século.

Pode não ser coincidência que a cabeça cristológica seja ela mesma fonte dos "raios" de luz, ao passo que a do apóstolo ou clérigo subordinado apresenta um pequeno "Sol" (≈ chama pentecostal; iluminação pelo Espírito Santo).

Pormenores das representações fernandina e vicentina no portal poente dos Jerónimos.

Essa "peregrinação" tem o barco por símbolo, ganhando pois redobrada importância o modelo de nau que apresenta S. Vicente. Note-se que a figura poderá aludir a um clérigo com a litúrgica naveta do incenso – um fumo perfumado que sobe ao céu.

Alcançando o zénite simbólico sobre a Nova Belém (Nascimento ≈ Ressurreição), o Sol celebra Portugal enquanto Quinto Império – o líder da Idade do Espírito Santo, o qual segue o caminho que falta até desaparecer no derradeiro horizonte marítimo, como um navio que entra noutra dimensão.

28 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.III, liv.XX, cap.X, FCG, Lisboa, 2021, p.2023.
29 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.X, cap.XXXII, FCG, Lisboa, 2021, p.977.

A mesma ideia é encontrada no óculo cimeiro da grande parede esculpida do Convento de Cristo, em Tomar, onde nesta face poente o "Sol" é também uma nau de velas enfunadas[30].

Do mesmo modo, Dante alegorizara sobre uma barca celeste em direcção a Apolo (Sol, Cristo), comparando também a Igreja a uma barca, além de apelidar S. Paulo como o "grão navio do Espírito Santo"[31].

Na mesma linha, muito mais tarde, Cirilo Volkmar Machado representaria uma pequena barca da peregrinação a ser orientada para a divisa *Spera in Deo*, num vocabulário simbólico de aparente base proto-neomanuelina-regeneradora.

Cirilo Volkmar Machado, *Estudo para a 8.ª sobreporta da casa do dossel do Palácio da Ajuda*, MNAA (foto: PMO)

Note-se todavia que a representação artística das barcas pode ser dúplice, como demonstra a obra de Jheronimus Bosch, onde num caso a embarcação alegoriza almas perdidas (*Nave dos Loucos*, Louvre), e noutro a Salvação (*Juízo Final*, Bruges).

Relativamente à estátua vicentina na aba sinistra do pórtico jerónimo, parece estar simultaneamente alegorizada quer a barca paradisíaca ou do Espírito Santo, quer também a do Inferno, i.e. os que do Sol apenas reconhecem a mera passagem do tempo, com o ritmo da Natureza e seus frutos materiais.

Inclusivamente a embarcação aí talhada insinua os cestos de frutos que simbolizam a corrupção, como se verifica, por exemplo, em Gregório Lopes (*Virgem com Menino e Anjos*, MNAA) ou em Vasco Fernandes e Gaspar Vaz (*Cristo em Casa de Lázaro, Marta e Maria*, MNGV)[32].

---

30 Trata-se apenas de uma das leituras sobrepostas no mesmo elemento. Sobre a natureza polissémica desta parede esculpida, v. Paulo Martins Oliveira, *A Janela de Tomar*, 2011.

31 Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Paraíso, ed. Quetzal, Lisboa, 2011, pp.603, 691, 783.

32 Cf. *Octógono* n.5 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", pp.30, 32-34.

Em causa estará a muito discutida expansão no Índico (cesto-nau), algo que ecoará no camoniano Velho do Restelo, mas que já era notório em Gil Vicente – o autor das cénicas barcas *do Inferno* e *do* Paraíso[33]. A prioridade deveria ser Marrocos, origem de frequentes razias sobre Portugal e escravização de portugueses[34].

No "quadro" esculpido nos Jerónimos, à sinistra o S. Vicente parece representar a tentação do enriquecimento fácil (nau/cálice do veneno, com mastro-cesto/serpente), ao passo que à dextra o trágico Infante Santo lembra as consequências de se relativizar ou mesmo secundarizar a empreitada magrebina. Para mais, ainda que degradada pelos elementos[35], a face vicentina sugere uma expressão algo agressiva ou pelo menos dúbia, ao invés do amargurado rosto fernandino (cf. as respectivas imagens na p.17 deste estudo).

Em todo o caso, e num último expediente narrativo, S. Vicente e também o cristológico Infante Santo podem aqui, nos limites exteriores do portal, interpretar o encarceramento das forças demoníacas (Apocalipse, cap.20).

Afinal, pois "se o anjo se afasta de Deus, torna-se impuro, como são todos os espíritos chamados impuros que já não são luz no Senhor mas eles próprios trevas, privados da participação da eterna luz"[36].

Um exercício similar foi então executado por Jorge Afonso, o qual na coeva *Aparição de Cristo à Virgem* deu uma conotação negativa às figuras de Cristo e de João Baptista (associáveis ao anti-Cristo e ao falso profeta, respectivamente)[37].

Em nada comprometendo as leituras positivas das imagens, trata-se de uma sobreposição perfeitamente canónica, lembrando aos fiéis que as forças diabólicas estão sempre presentes para iludir os incautos (Mc.13:21-23), embora no fim dos tempos o Bem acabe por prevalecer (com os impostores aprisionados sob os pés do Cristo triunfante ≈ relação entre o átrio coberto e a planta cruciforme da igreja dos Jerónimos).

Concluindo, as estátuas do Infante Santo D. Fernando e de S. Vicente exemplificam o dinamismo e a complexidade da simbólica desenvolvida em Santa Maria de Belém, cuja estruturação em diferentes leituras resume o essencial da teologia cristã, bem como o papel providencial que nela desempenhavam Portugal e o respectivo monarca.♦

---

33 Por diversas razões, é plausível que o próprio Gil Vicente esteja sugerido na figura de S. Vicente com uma nau dúplice.

34 Cf. *Octógono* n.4 – "A Lamentação Feliz de Santa Maria de Belém", p.17; *Octógono* n.5 – "Gregório Lopes e os italianismos do Convento de Cristo", p.27.

35 Tal como outras em Lisboa e Coimbra, esta estátua deve ser musealizada e substituída no local por uma réplica (v. também a comparação na p.13 deste estudo).

36 Sto. AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, vol.II, liv.XI, cap.IX, FCG, Lisboa, 2021, p.1010.

37 Cf. *Octógono* n.3 – "Jorge Afonso e a Aparição de Cristo à Virgem", pp.44-45.